

中林梧竹の書論

——風神の美について——

内 村 嘉 秀

序

『梧竹堂書話』は、明治の書家中林梧竹（文政十年—大正二年1827—1913）が残した書論である。昭和六年、東京の晚翠軒から印行され、はじめて世に紹介された。

『梧竹堂書話』は、長短凡そ五〇条の文からなり（晚翠軒刊本による）漢文で書かれている。服部北蓮著『梧竹堂書話講義』（昭和四十年、日本習字普及協会）、日野俊顕著『梧竹堂書話講義』（収『新版書聖中林梧竹』、昭和五十四年、明玄書房）、同『梧竹堂書話』注解（収『梧竹書芸集成』、昭和五十四年、講談社）等の注解がある。

書論としての『梧竹堂書話』（以下『書話』と略記する）の評価に関しては、杉村邦彦が『『梧竹堂書話』は、日本人が漢文で書いた書論として、おそらく最もすぐれたものの一つであろう。……六朝以来の中国の伝統的な書論をふまえつつ、しかも日本人としての美意識をもちこむことも忘れなかったのはさすがだと思う。』¹⁾と述べている

のが、ほぼ妥当な評価とみてよいであろう。ただ歴史的評価、即ち明治以降の日本の書論史の展開において、『書話』がどのような位置を占めるのかという問題に関しては、現在に至るも十分な検討がなされている訳ではない。この課題は、明治以降、現代に至るまでの書論の展開の跡づけを前提とする。有田光甫「近代日本における書論の展開——書論一〇〇年のあゆみ」²⁾、「近代日本における臨書論の展開」³⁾等がこの分野におけるすぐれた業績として注目されるが、有田氏の論稿以外にこの分野での研究の積み重ねはあまりなされていない。

『書話』の歴史的評価、位置づけの問題は将来の課題とし、本稿は書論としての『書話』の内容の分析を課題とし、特に書美がどのようなとらえられているかという問題に焦点をしばって考察する。

一 『梧竹堂書話』の再構成について

昭和六年、『書話』出版に際して、梅園良正（号、方竹）が跋文（原漢文）を附している。

梧竹翁の書に於ける、既に定論有り。而して其の墨迹の流傳するもの、多しと爲さず。獨り吾が濱（横浜）の的傳・海老塚氏、眞蹟數百幅を藏せり。蓋し翁と縁故有るに因る也。梧竹堂書話一冊も亦た同氏の秘笈に係る。翁の此の著や、人未だ多くは其の名を聞かず。之を閱讀翫味するに及びて、乃ち識れり、翁の一生の精力、僅僅數十頁の小冊中に躍如せり、言言皆な肺腑の裡従り出で、字字盡く苦心の餘に成るものにして、實に斯界萬年の龜鑑たる、を。

今、氏に請ひ、且つ晚翠軒主に懇憑して印行し、諸を世に公にす。句讀訓點は、皆な一に翁の手本に従ふ耳。（以下略）

梧竹と海老塚的傳との縁故に關しては、海老塚四郎兵衛著『書聖梧竹と書の鑑賞』（昭和三十五年再版、明玄書房）に詳しい。

跋文に「梧竹堂書話一冊亦係同氏秘笈」とあるが、『書話』出版に至るまでの経過は、日野俊顕「梧竹堂書話講義」等に詳しく紹介されている。今、主として「梧竹の生涯と書風の変遷」中の記述等に依つて、必要と思われる事柄を略記する。

晩年、梧竹は本格的な書論『梧竹堂書叢』の刊行を構想した。その内容は、文字の起源沿革から、筆法、書体、書品評、筆・墨・硯・紙、碑法帖論、能書家伝などにわたり、日本、中国の古今の書論を集大成として、これに梧竹の論評を加え、さらに和漢名家の筆蹟を原寸の写真版として付録するものであった。原稿はほぼ完成に近かったとされるが、刊行にまで至らなかった。あとに百冊の草稿が残った。うち「書稷帖後」の一篇が、「梧竹堂書叢之内抜粹」として活版に付された。

百冊の草稿は、その後散佚したとされる。ただ昭和初年に海老塚的傳が、このうちの一部とみられる二十四冊が佐世保市の橋本家に保管されてあることを知り、これを借りうけ写本をつくった。このとき別に四、五枚ずつこよりで綴った草稿が発見され、的傳と梅園方竹が協力して整理編集し、『梧竹堂書話』と称して、晚翠軒から出版した。このような出版に至る経過をふまえて、書物としての『書話』の特徴をまとめてみる。

1、『書話』は一則一則の草稿の形で残されたもので、未定稿である。
2、『梧竹堂書話』の標題は、梧竹が名づけたものか、的傳あるいは方竹が定めたものか不明である。ただ残されている梧竹の手控類の一葉に「今之學者開口則曰六朝云云」の一節を記したものが⁽⁸⁾あり、その末尾に「書話書二則」とある。梧竹が「書話」と称したことが確認できる。

3、晚翠軒刊本に収められたものの他にも、草稿があった可能性を否定できない。

4、『書話』は体系的な整理ができていない。また論ずるところにも疎密がある。⁽⁷⁾

右の諸点は、『書話』を基本的資料として梧竹の書論を検討する際に、留意しておかねばならぬ事柄であらう。⁽⁸⁾

『書話』は梧竹の書に關する認識・意見の全てを網羅しているものではない。『梧竹堂書叢』の一部として印刷を計画していたものの草稿であったのか、それとは別に『書話』として独立に出版を予定して

いたものなのか、独立の出版を予定していたと仮定して、ではどのような全体構成を考えていたのか、各則の配列をどのように構想していたのか等々、全て不明である。少なくとも、晩翠軒刊本の各則の配列は、内容からみて、論理的に整理されているとはいえない。したがって『書話』を再構成しつつ、全体として梧竹の思想をどのように読みとっていくか、研究者の側の解釈にゆだねられる部分がある。さまざまな観点からの、異なった再構成が考えられよう。私は、次のようなテーマのもとに『書話』各則を整理し、その再編成を試みてみたい。

1、書美の多様性とその特質

2、書美の本質——風神の美

3、書美創出のしくみ——鍊筆と鍊心

4、古典観、書法観と心藝論

右のうち、1及び2が、本稿の考察対象である。

二 書美の多様性

書美あるいは書風^⑨は、古来一様ではない。さまざまな書美が存在する。大きくは地域・風土・民族のちがいが、異なった書美をうみ出し、同じ地域・風土・民族であっても、時代によって異なった書美がうみ出されてきた。同一の時代であっても、書者が異なれば異なった書美がうみ出され、同一人であっても、年令等によって創出される書美が異なる。風土・民族の書、書の時代性、年令による書風の分類等々が問題にされ得ること自体、書美の多様性を裏づけている。

『書話』は、書美の多様性について、次のように言う。

○秦漢の書有り。魏晉の書有り。唐宋の書有り。元明の書有り。本源は一と雖も、流派同じからず。時代を追って變遷し、人情に隨つて推移す。(2)^⑩

○今の書を學ぶ者、口を開けば則ち曰く、六朝と。然れども六朝の人には自^{おの}から六朝の人の性情有り。今の人には自^{おの}から今の人の性情有り。性情の一ならざれば、何ぞ心畫^{しんくわ}の均しきを得ん。古今書風の同じからざる所以は、實に此に存す。(6)

時代によって書風に変遷がみられるのは、それぞれの時代に生きてゐる人の性情^⑪が異なるからである、と梧竹は考える。「心畫」は書の意^⑫。性情は、時代や国によって相違するだけではない。同じ人であっても、置かれてゐる情況に応じ、その時どきに性情は変化する。書風が書者の性情の反映だとすれば、一個人にあって、その時どきの性情の変化によって書風に変化があらわれるのが自然であらう。

○中に感ずる有りて聲音に顯はるる者は、言語是れ也。中に感ずる有りて點畫に顯はるる者は、文字是れ也。^⑬今夫れ感じて喜ぶ者あり、感じて怒る者あり。感じて哀しむ者あり、感じて樂しむ者あり。感の動くこと一ならず。故に同一人の字にして、同一の字なり。而も憂^{うれ}ふが如く、悲しむが如く、笑ふが如く、舞^まふが如く、變化窮詰^{きうけつ}す可からざる也。是れ書の妙たる所以なり。(12)

書(「文字」)は心のうごき(「感」感動)が「點畫に顯れた(反映した)もの」である。心のうごきは変化多端、一様ではない。心のう

ごきに応じて筆意が変われば、書きぶり―「筆蝕」も亦た微妙に変化するの自然である。それ故、同じ人が同じ字を書いても、その時どきの心のありようによつてその書は異なつてこよう。梧竹は、ここに、言葉では説明しきれない（表現としての）書のすぐれた特質（「妙」）があるのだ、と言う。⁽¹⁵⁾

『書話』の中で、梧竹は多くの書美をとりあげ、その特質を説明している。

○荒々タル油雲、寥々タル長風。書も亦た此の雄渾の處無からざる可からず。畸人眞ニ乗ジテ、手ニ芙蓉ヲ把ル。書も亦た此の上古の處無からざる可からず。坐中ノ佳士、左右ノ修竹。書も亦た此の典雅の處無からざる可からず。…（中略）…落々往カント欲シ、矯々群セズ。書も亦た此の飄逸の處無からざる可からず。（46）

雄渾・上古・典雅……飄逸等が、梧竹があげる書美である。これらの書美は、実は唐代の詩論家司空圖（847—908）が「詩品二十四則」で、詩の意境を説明する評語としてあげているものである。⁽¹⁶⁾とすると、詩が表現するさまざまな意境と同様の趣き・美を、書も亦た表現し得なければならぬというのが、第46則の隠れた主張であると解釈することもできよう。

司空圖が「詩品二十四則」でとりあげている評語を示し、第46則でとりあげているものに傍線を付す。

雄渾 冲淡 纖穠 沉著 高古 典雅 洗練 勁健 綺麗 自然
含蓄 豪放 精神 縝密 疎野 清奇 委曲 實境 悲慨 形容

超詣 飄逸 曠達 流動

第48則・第49則も同様の説明方法で多様な書美をとりあげている。⁽¹⁶⁾

宏麗 樸野 雄壯 威氣 深遠 縹渺（48）

宛轉 端正 險怪 變幻 溫籍 清新 超逸 餘韻 穠艷 枯淡

遠勢 出色 造詣 遲重 快疾 老勁（49）

美は、概念ではない。もの・ことに触発されて、心中に湧きおこる情緒である。評語の概念を細かく分析し、正確におさええたとしても、作品という具体的事例なしに、概念から美を直接に感得しえるものではない。また書美を細かく分類していけば、際限なく細かい分類が可能となろう。書美を細かく分類することに梧竹の意図があったとは思われない。それ故、ここでは、書美は一樣ではなく、さまざまな書美がありうるのだという主張、そこから必然的に帰結される、書家は多様な書美を理解し、表現する力を持つていなければならないとする主張として受けとめておきたい。

三 書美の特質

多様な書美も、その基本的性質をもとにして整理・分類していけば、幾種類かの書美の「類型」に還元されうるのであろう。「平正」（平夷端正な書美）と「險奇」（変化に富む自由奔放な書法から生ずる新奇・奇怪な書美）⁽¹⁸⁾を、書美の「類型」とみなしうるか、問題は残るであらうが、両者は相対立する性質の書美として論じられて来た。梧竹も「夷正」「險奇」をとりあげて論じている。

天照皇太神



徳島県立図書館蔵 紙本一三四×三三センチ 八五歳

○凡そ書に夷有り、險有り。正有り、奇有り。夷正の者は凡なり易く、險奇の者は怪なり易し。襄陽の書は怪に近く、文敏の書は凡に近し。皆な至れる者に非ざる也。(18)

襄陽(米芾 1051—1107)、文敏(趙孟頫 1254—1322)の書風の特徴を、夫ぞれ「怪(奇怪)」凡(平凡)とおさえ、どちらも至高の書美ではないと批判する。怪・凡は夫ぞれ險奇・夷正の書風が陥りやすい欠点と認識されている。では至高の書美を、梧竹はどのように扱っているか。

○夷自ら險に入り、險を出でて夷に歸す。正自ら奇に入り、奇を出でて正に歸す。自然に平凡の憂無く、詭怪の失無し。是れ書の大成なり。(20)

夷正↓險奇↓夷正という書風の發展段階を提示し、險奇を止揚した高次の夷正を、至高の書美ととらえている。高次の夷正は、はじめの夷正とは質的に異なり、謂わば險奇の美を内に含んで成立する美である。梧竹の作品で言えば、八十五歳の楷書作品「天照皇太神」がその典型的作品としてあげられるであろう。險奇を透過、止揚した夷正を、梧竹は書美の理想として掲げる。

また第5則では「枯淡」の書美をとりあげ、鑑賞に値する「枯淡」とはどういうものかを論じている。

○東坡詩を論じて曰く、枯淡に貴ぶ所の者は、外は枯にして中は腴に、淡なるに似て實は美なるを謂ふ。若し中・邊皆な枯なれば、亦た何ぞ道ふに足らん、と。書も亦た然り。漢魏六朝の書は、枯なる

が如くにして實は腴、淡なるが如くにして實は美なり。是れ其の神韻の高き所以なり。今の書を學ぶ者、専ら枯槁瘦癯の體を作りて、中に腴美の實無し。而して自ら標榜して、漢と曰ひ、魏と曰ひ、六朝と曰ふ。余未だ其の可なるを知らざる也。(5)

常識的には枯淡と腴美とは対立する美であるが、東坡(蘇軾 1036—1101)は詩の評語である「枯淡」の真の意味を論じ、「外邊即ち見かけは枯淡であっても、その内實は腴美であるもの」と言う。全く同じことが、書美についても妥当すると、梧竹は漢魏六朝の書を引きあいに出示して指摘する。ここには、腴美を内に含み、腴美に支えられた「枯淡」であつてこそ、鑑賞に値する書美たりうるといふ認識がある。

枯淡と腴美の關係は、書の点画に即して言えば、「骨」と「肉」の關係として把え直すことができる。既に梁の武帝の「陶隱居と書を論ずるの啓」に、骨と肉とを對置し「純骨なれば媚無く、純肉なれば力無し」と見える。『書話』も骨・肉をとりあげて、論じている。

○書に皮・肉・骨有り。三者具はり、而る後に品位生ず。古碑は瘦硬にして、皮・肉無きが如し。是れ初めより然るに非ざる也。風剝雨蝕の久しくして、皮・肉既に銷磨し、僅に其の骨を存するのみ。

後人察せず、辛苦摹倣し、強て蝕殘剝餘の字を爲り、自ら喜び以て高古と爲す。譬へば猶ほ粒を減じて細腰を學ぶがごとし。瘦餓骨立し、風神何にか存せん。蓋し亦た思はざる耳。(3)

「蝕殘剝餘の字」は、第5則に言う「枯槁瘦癯の體」に対応する。長い年月にわたる風剝雨蝕の結果、骨のみを残しているすがたが、古碑

のすがたである。即ち立碑のときの状態に較べ、点画が細く瘦せ、線質が瘦硬に変質してしまっている。

皮・肉・骨は点画の質を評する語で、書を人体に比況して把えようとした所から発想された評語と考えられる。一般に、「骨」は骨力・骨気・骨勢等、点画や字形を構造的に支える力を言い、さらに表現ないし構成を内在的に支える力強さを言う。「肉」は骨をつつんでいる点画のゆたかさを指し、媚趣なる書美をもたらず要素と把えられてきた。「皮」は、点画の肌あい・艶に関する評語と考えられる。

○骨、肉に勝てば則ち枯。肉、骨に勝てば則ち綺。骨・肉適均にして後、彬彬として観る可き也。(4)

第4則は言うまでもなく、『論語』雍也篇第六の「子曰、質勝文則野。文勝質則史。文質彬彬、然後君子」に拠っている。骨・肉の適均・調和が書の点画の理想である。「枯」を内に含んだ「綺」、「綺」を内に含んだ「枯」であって、はじめて鑑賞に値する書美となる。

このように真の書美は、対立的要素の統一・調和によって成り立つ、或は内に対立的要素を含んで成り立つ書美が鑑賞に値する、と梧竹はとらえている。

四 書美の形式—結構

○一字の内、左右上下、参差同じからず。一幅の内、偃仰向背、錯落齊しからず。而る後に活動流峙し、筆致の妙見る可き也。古人曰く、林檎は一狀に非ず、水石に餘態有り、と。(50)

「一字之内云云」は、一字を構成する点画の左右上下が参差として同一の状態にないことを言う。「参差」は、Sの子音を重ねて不揃いのありさまを示す擬態語で、点画の長さ・太さ・方向・傾き等の微妙なちがいのこと。点画の組合せによる一字の構成法を、結構(間架結構)法と言うが、参差は結構法の大原則と言ってよい。

「一幅之内云云」は、一幅を構成していく複数の文字が、偃いたり仰むいたり、あるいは向いあつたり背きあつたり、入り混つて(錯落)変化あること。作品の全体構成上の工夫、所謂章法をいう。結構法・章法が完備し、そこに作品の活動性―「筆致の妙」があらわれる。

「あらゆる美はみな、形式というのをもっている。…書の美の形式とは、つまり縦横自在の筆画、精緻な構造の字形および調和のとれた全体構成である。」この規定を踏襲すれば、第50則は形式面から作品が具備すべき書美の条件を論じたものと言える。

結構法・章法は、書美成立の必要条件ではあるが、十分条件ではない。結構・章法はたくみであっても、書美の内容の乏しい書は鑑賞に値しない、と梧竹は批判している。

○千字を書して千字一の如く、萬字を書して萬字一の如くなれば、世人以て妙と爲す。然れども是れ腕指の巧のみ。心藝に非ざる也。

……(中略)……今の書家の多くは、體に依りて體を書す。是れ古人の體にして、己の體に非ざる也。様に依りて様を書す。是れ古人の様にして、己の様に非ざる也。己の心情より出づるに非ざれば也。結構は妙なりと雖も、腕指の巧に過ぎざる也。何ぞ心藝と爲すこと

有らんや。(7)

「體」は字形、結体、「様」は上代様、唐様等、作品の書きぶりの型・様式等の意。⁽²⁹⁾ 梧竹は「體」「様」の語で結構法・章法からなる書美の形式面をおさえ、また端的に「結構」の語に置き換えている。⁽³⁰⁾

心藝とは如何なるものかを明らかにするのが右第7則の趣旨であるが、「心藝」と「腕指の巧」⁽³¹⁾を対置し、結構・章法のたくみさだけでは小手先・指先の技術の巧に過ぎないと批判している。

○空海・道風・佐理・行成等の書、風藻管唐の人に減ぜず。尊圓の書は、少しく斌媚の風を帶ぶと雖も、蔚然として觀る可し。後の其の流を汲む者は、墨猪死蛇、陳々相ひ仍り、腐々相ひ襲ひ、觀るに勝へざる也。(34)

「墨猪」は骨力弱く肉多い点画を言い、「死蛇」は筆勢乏しく生氣の感じられない点画を言う。⁽³²⁾ 共に書美の内実に関する評語である。

○中古以來、縉紳の流、書を以て稱せらるる者亦た多し。體様工麗ならざるに非ざるも、只だ筆勢軟弱にして、魯縞を穿つ能はず。絶へて氣力無し。蓋し其の安逸偷惰の風の然ら使むる也。工と雖も稱するに足らざる也。(35)

體・様がどれ程工麗(巧妙・綺麗)であっても筆勢軟弱なる書は稱賛に値しないと批判する。「筆勢」は運筆の勢、さらにその勢がうみだす筆力を意味する。筆力の強弱は点画の「骨」の形成に大きく影響を及ぼす。従って、筆勢軟弱なるものは、必然的に「多肉微骨」の「墨猪」となるのを免れない。

「體様の工麗」、即ち作品の形式美は、言ってみれば表層的な美である。第7則、第34則、第35則は、作品が実現すべき書美は、単なる造形上のたくみさのレヴェルの美ではないことを指摘している。⁽³³⁾

五 書美の本質―風神の美

作品に実現すべき書美は、単なる造形上のレヴェルにはない。では、求められる書美は、一体どのようなものであろうか。

○凡そ書の趣きの雋れ味の永きは、點畫の工に在らずして、風神の高きに在り。點畫の工は至り難きものに非ざる也。唯だ風神をば至り難しと爲す也。右軍の書の及び難き所以の者も、亦た實に風神の高きに在り。而して風神の高きは、人品の高きに關はり、人品の高きは、存心の高きに本づく。故に書家は、存心高からざる可からざる也。左太冲曰く、達人は爾我を貴ぶ、高情天雲に屬す。と。(31)

「點畫の工」は、「結構の妙」(7)、「體様の工麗」(35)と同じく、文字造形上の巧妙さを指す。梧竹は「點畫の工」に「風神の高」を対置し、「風神の高さ」が書美の永遠性を保証するものであると説く。

風神は、中国の書論において古くから論究されてきており、端的に言えば、精神の美と言つてよい。風神こそ書藝術が追求すべき最も重要な美―言ってみれば書美の本質であるとする認識は、既に南朝の齊・王僧虔(426~486)の作とされる『筆意贊』の、「書の妙道は、神彩を上と爲し、形質之に次ぐ」、唐・張懷瓘『文字論』の「深く書

を識る者は、惟だ神彩を觀て、字形を見ず。…心に從ふ者を上と爲し、眼に從ふ者を下と爲す。…靈臺に由らざれば、必ず神氣に乏し」等に示されている。「風神」は中国の書論史の中で一貫して論究されてきたテーマと言つてよい。

梧竹も、六朝以来の書論の伝統の中にあるが、梧竹が風神をどのように入え論じているか、『書話』に即して検討しなければならぬ。

『書話』には、風神とはば同義と解される語として、「神韻」(5)「風品」(29)「品致」(11)等の語が見える。

風神にかかわる『書話』の記述を抜粋、摘記し、以下に示す。(内容をも勘案して、A～Dに分類する。)

〔A〕…点画の質との關係を説くもの。

○書有皮・肉・骨。三者具而後、品位生矣。(3)

○骨・肉適均、而後彬彬可觀也。(4)

○漢魏六朝之書、如枯而實腴、如淡而實美。是所以其神韻之高也。(5)

〔B〕…その所在を問題にするもの。

○或問品致。曰、如珠寶光。在點畫之内、而不在于點畫之内。在點畫之外、而不在于點畫之外。(11)

〔C〕…風神と人格・心との關係を説き、鍊心の必要性を説くもの。

○風神之高、關於人品之高、人品之高、本於存心之高。(31)

○風神之高、雖本於天分、亦關於修養。(32)

○點畫之工、生於鍊筆、而風品之高、生於鍊心。抱一守朴、

窒慾澄神。是鍊心之法也。(29)

○物徂徠、氣宇高朗、學術廣遠、雄視一代。故其書精妙不可言。筆力之遒、風品之高、遙超絶於衆家、卓然爲一家。(28)

〔D〕…氣との関連に於て風神生成のしくみを説くもの。

○書之有氣韻、猶花草之有生氣也。品致由此而生矣。…無氣韻之書、乃綵剪華之類也。(42)

○書之有餘韻、猶有樂之餘音也。其風神縹緲處、偏在餘韻。

如右軍之書、其遒潤過於人處、全在餘韻之茂也。(43)

○餘韻生於正氣。正氣充而後筆勢全、筆勢全而後餘韻生矣。

故正氣濤濡、滿行間者、筆勢必遒健、餘韻必溢於點畫之外。

猶金聲之錚鏗者、其逸響必長也。(44)

〔E〕補1「筆勢」に関連するもの。

○書不可無遠勢、而是尤難矣。何謂遠勢。曰、如落銀河於九天之上者、遠勢也。如轉圓石於千仞之山者、遠勢也。…有之則筆活、無之則筆死。凡書有遒遙不盡之妙者、一存乎遠勢。

(18)

補2、神明を阻害するもの。

○所忌於書家者、慾也。慾之在躬、猶塵之存水也。使入神明、昏昧。故露於筆畫之間者、自然渾濁、帶俗氣。拙猶可觀也。俗終不可觀也。(30)

〔B〕の第11則は、「品致」はどこに存在するかを問題にし、それによつて品致とはどういうものかを示唆しようとするもの。

品致は「珠」(真珠)・「寶」(宝玉)の光の比喩で説明される。品致は珠寶の光のようなもので、点画の内に在って且つ内になく、点画の外に在って且つ外にない。これは明らかに矛盾したものの言い方である。それを、梧竹は充分承知した上で、敢てこのような説明をしている。ところが「D」の第43則では風神の美が成立するところを、「其の風神縹緲の處、偏に餘韻に在り」と明言している。従つて第11則の趣旨は、品致は作品のかがやきの如きものであり、單なる肉眼でとらえうるものではない、品致を感受しうる心の眼を養うべきである、とする見解を述べたものと了解すべきであらう。即ち、張懷瓘の『文字論』で論究されている「風神は微妙であり、判別しがたきもの故、冥心玄照、目を閉ざし心で見るのでなければ、十分に把握することはできない」という見解を、珠寶の光の比喩で述べようとしたものと理解すべきであらう。

「C」の第31則は、風神—人品—存心の關係を示し、書家は存心を高く持たねばならぬことを説く。人品—存心(または鍊心)については、心藝論との関連において、稿を改めて検討したい。ここでは必要と思われることがらに触れるに止めたい。

すぐれた作品のもつ趣きは、作者の高い精神のあらわれであるとする認識は、「風神」という芸術評語の成立と共に、存在したと考えられる。従つて風神の美の根底に作者の人品の高さをおくのは、蓋し自然な発想であらう。南宋の姜夔(1155~1221頃)『續書譜』・風神篇は、風神を可能にする要因として八則を挙げるが、その第一に

○風神は、一に須からく人品高かるべし。
と人品の高さをあげている。梧竹の考えは、右の姜夔の説を踏襲したものと云つてよい。

風神の美成立のしくみを梧竹がどのように考えていたか、「D」の第43・44則に本づいて図示し、夫ぞれの項目がどういふ事柄のレヴェルに属するかを検討してみよう。

正氣→筆勢→餘韻→風神

1、第44則の「正氣充、而後筆勢全」の「正氣充」は、心中に正氣が充実しての意で、心のレヴェルの事柄に属する。

「筆勢全シ」は、運筆の勢いが筆致として定着され、字勢が完全になることを言う。清の馮班の『鈍吟書要』に「字を作るは惟だ用筆と結字とあるのみ。用筆は筆勢を盡さしむるに在り」と言う如く、「筆勢全シ」は用筆・運筆の完璧さを前提としている。即ち「C」・第29則の「鍊筆」の前提の上に成り立つ。従つてこの「筆勢全シ」は『書譜』の「心悟り手従う」の「手」に相当する用筆上のレヴェルの事柄としておさえることができる。技術上の諸問題は全て解決した上で、さらに正氣の充実を俟つて、はじめて筆勢が完全になると言うのである。

尚、筆勢に関しては、第47則に

○氣力貴壯、而忌銳逸。銳逸則怒張、失於溫藉。筆勢貴勁、而忌露出。露出則淺薄、失於含蓄。(47)

とあり、筆勢は勁きことを貴ぶが、その勁さが露出することの不可が説かれている。「氣力」(心の勢い)と「筆勢」を対で提示することに

よって、梧竹は両者の不可分の関係を説いている。即ち「氣力貴壯云云」という心のレヴェルの事柄を、筆に即してとらえ返したときに「筆勢貴勁云云」となる。

また「正氣充而後筆勢全」は、〔E〕補1・第18則で、「遠勢」の問題として詳細に論じられている。「遠勢」の有無が筆（運筆・筆勢）の死活を左右すると言うのであるから、この「遠勢」は、筆勢のありようと、それを生み出す心のありようとを一体として把えた概念として理解すべきであろう。「遠勢」を説明する「如」で始まる句は、いずれも靈妙な動き・活動性を示すものであり、生命の躍動感を象徴しているものと理解してよい。銀河を九天の上から落すが如き心の勢い・生命の躍動が、そのまま運筆の勢いとなって点画にこめられる。勁くしかもどこまでも広がっていく（⁴³適遥）⁴³ 尽きない妙趣が書にあらわれるのは、一にかかってこの「遠勢」によるのだと説く。

2、「筆勢全 而後餘韻生矣」は、遠勢をそなえた筆勢が、余白（點畫の外）へと溢れ出ていく「餘韻」を生じさせることを言う。「氣韻」は、〔D〕の第42則に説明されているように、書に生き活きとした趣をもたらすはたらき。（「生氣」、生命感。「氣」は生命の根源をなしているもの。エネルギーをもった、物質の究極的な構成要素。）梧竹の「氣韻」の理解は、中国の藝術論の根幹とも言える「氣韻生動」⁴⁴ 論をそのまま承けていると思われる。

「餘韻」は、あたかも楽の演奏において、鐘の錚鏗とすんだ聲がいっつもでも長く響いて消えずに残るように、点画にこめられた生動感が、

点画から溢れ、余白にはたらきかけていくひびきを言う。従ってこの「餘韻」は、書の生動感、書美にかかわる事柄である。⁴⁴

〔D〕・第43則の「其風神縹緲處、偏在餘韻」は、点画が余白へと放射する「餘韻」が総合的に響きあって、そこに風神の美がうまれてくることを言っている。

〔E〕補2・第30則は、梧竹が求めていた風神の美が、どのような性格のものであったかを示している。「拙は猶ほ觀る可き也。俗は終に觀る可からざる也」という断定的表現に示される如く、梧竹は風神の美の中心に「俗」の峻拒を置いている。梧竹にとって、風神の美と「俗」とは絶対に相容れないものであった。⁴⁵ 俗氣を峻拒した精神性の高さを、鑑賞者の心に感じさせる美が、梧竹が求めた「風神の美」であったと言っている。

梧竹八十五歳の作品「天照皇太神」を鑑賞れば、梧竹が生涯をかけて追求した書美の理想がどのようなものであったかが、端的に伝わってくるであろう。

結語に代えて

本稿は書美の問題に限定して『梧竹堂書話』を検討した。存心、鍊心、心藝に関する見解の検討は、稿を改めて果たしたい。

註

（1）「梧竹の風雅」（収『書苑彷徨』1981 二玄社）

- (2) 収「墨美」No. 182. (1968. 9. —特集書一〇〇年の歩み— 墨美社)
 - (3) 「小林聖心女子学院研究紀要」5・6・7 (平成二・三・四年)
 - (4) 収『梧竹書雲集成』
 - (5) 佐々木盛行は次のように指摘している。「書話は梧竹の漢詩の相談相手、儒学者佐々木哲太郎の協力に負うところが大きい。惜しいことに、字句に若干の誤記がある。推敲せぬ儘に篋底深く秘し、梧竹歿後に公表された。未定稿である。哲太郎の校閲なきを惜しむ。」(『書聖中林梧竹の実証的研究』下・「墨美」No. 296. 1979. 12. P. 23.)
 - 梧竹の協力者佐々木哲太郎については、同氏著『中林梧竹』(平成三年、西日本文化協会) 参照。
 - (6) 晩翠軒刊本の第6則に相当。佐々木盛行著『中林梧竹』P. 81に写真が掲載されている。
 - (7) 以上の1〜4は、日野俊顕著『梧竹堂書話』注解に依る。
 - (8) 尚、梅園良正の跋文に「句讀訓點一從翁手本耳」とあるように、晩翠軒刊本には句読点及び訓点^{しんてん}が施されている。また語句にふり仮名が付されている箇所がある。梧竹自身が施したものか、疑問の残る所である。本稿は、訓読に際し、晩翠軒刊本の句読点、訓点を一応尊重したが、必ずしも全面的には依拠しなかった。
 - (9) 書美と書風の概念は異なる。書風^{おもむき}(書の風趣・風格) は書美よりも包括的な概念であり、書風の核心に書美があると考えることができる。
 - (10) () 内の数字は、晩翠軒刊本の配列順を示す。
 - (11) 「性情」は、別けて言えば、性(生まれながらの心)と情(外物に触発されて性^{しやう}がはたらいた結果あらわれる、喜怒哀楽等の感情)である。
- 『楽記』・楽本篇に「人生而靜、天之性也。感於物而動、性之欲也」とあ

り、朱子は「此言性、情之妙、人之所生而有者也。性之欲、即所謂情也」という。(清・孫希旦撰『禮記集解』。尚、性情と心との関係について言えは、北宋の張橫渠が「性と知覚と合して心の名有り」(『正蒙』・太和篇)、「心は、性・情を統^とぶる者なり」(『語錄』下)という定義が分り易い。宋学的概念を以て言えは、心の体が「性」、心の用が「情」という関係にある。性・情・心に関する問題は、中国哲学の中心的テーマの一つで、古来さまざまな説が提出されてきている。宇同著、澤田多喜男訳『中国哲学問題史』上(昭和五十年、八千代出版)に要領を得た説明が見える。

ただ「性情」と熟する時には、文脈によっては性のはたらくとしての情にウェイトがかかり、心のおもむき、人情等の意となる。『書話』には、「人情」(2)、「心」(7)、「心情」(7)、「感」(12)等の語が「性情」とほぼ同義の語として用いられている。

(12) 漢の揚雄の『法言』・問神篇に「言者心聲也。書者心畫也」とあるに基づく。この語は本来書法の意味ではなく書物・著述の意であることは、文脈上疑いようのない所であるが、何時の頃からか、書法の意に転訛して用いられるようになった。

(13) 『楽記』・楽本篇に「凡音者、生人心者也。情動於中、故形於聲。聲成文、謂之音」とある。同様の文は『詩経』・大序にも見えている。『書話』のこの文は、恐らくどちらかをふまえている。

(14) 「筆蝕」は、石川九楊が書表現の核心にあるものとして、新たに提起している概念、『筆蝕の構造』(1992 筑摩書房)等参照。「書稷帖後」(原漢文)は、王羲之の「蘭亭序」(稷帖^{けいちやう})の書風が如何なる心のありようから生まれているかを論述している。

○王右軍の蘭亭序は、古今以て神品と爲す。而して眞本は既に昭陵^{しやうりやう}に

入り、秘蹟永に人間に絶ゆ。今存する所の者は、則ち虞永興・褚河南の臨する所の者なり。虞本は其の骨有りて、其の肉無く、褚本は其の肉有りて、其の骨無し。未だ其の眞を寫す能はざる也。楊子雲曰く、書は心畫なり、と。今夫れ山陰の風物無く、又た右軍の感懷無くして、臨摹して蘭亭の眞を寫さんと欲するも、抑そも亦た難きかな。

昔、右軍官を棄てし後、山陰の佳なる山水の地を選び、蘭亭を構へて居す。日々崇山峻嶺、清流の激湍、茂林脩竹の間に嘯咏す。秀靈の氣、粹然として其の心腹に充てり。三月三日、群賢畢く至る。觴を曲水に流し、興に乗じて落筆す。故に字々悉く峻嶺激湍の氣を帶び、奇峭強勁、俊邁莊重にして、眞に龍の天門に躍り、虎の重閣に臥すの概有り。然れども細かに之を觀れば、則ち汪洋寛厚の趣きに乏しく、少しく幽陰悲鬱の風を帶ぶ。之を以て結構の妙は言ふ可からずと雖も、然も字外の韻無し。是れ蓋し其の感懷の然ら使むる所なり。

當時、右軍目を遊ばせ懷を騁せ、快然として自足すと雖も、而して俯仰の間に、事遷り情倦み、頃刻に陳迹たり。内に亦た死生の大きなを觀じ、情を修短に忘るる能はず。哀念幾微に、中に動く。故に其の毫端に現はるる者、自然にして然る也。右軍と雖も亦た自ら知らざる也。是れ則ち心畫の妙爲る所以にして、臨摹して眞を得難き所以の者も、亦た實に此に存す。

予臨池已に七十餘年、稞帖を摹する者も、亦た幾百本なるを知らず。而して毎に自ら顧みて慊然たり。沈潜すること久しくして、今始めて其の奥旨を悟れり。乃ち書して以て大雅の土に質すと爾云ふ。癸丑の春、梧竹識す。

「癸丑」は大正二年、梧竹八十七歳。梧竹はこの年八月四日に没してい

る。大正二年(1913)は、「蘭亭序」が書かれた永和九年(353)から数えて二十七回目の癸丑に当たる。

梧竹は、永い間「蘭亭序」を臨書してその眞を写し得なかった理由を自問する。末尾で、ようやくその奥旨を悟ったと言う。即ち「蘭亭序」には、作者である王羲之にさえ自覚し得なかった、その時の内面のありようが反映している、ここに心画である書のすぐれた特質があり、臨書してその眞を写し難い根拠がある、と言う。

「書・稞帖後」は本格的な跋文である。「蘭亭序」中の句を多く用いながら、論理的で且つ格調が高い。梧竹が論理的な文を書くことを苦手にしていた訳ではないことが分る。

(15) これらの意境の説明のために司空圖が採用している方法を、「雄渾」を例にとりあげて示す。

○大用外腴、眞體內充。返虛入渾、積健爲雄。具備萬物、橫絕太空。荒荒油雲、寥寥長風。超以象外、得其環中。持之匪強、來之無窮。

傍線部が『書話』に引用されている句。尚、「超以象外、得其環中」の句を、梧竹は自用印に採用している。(佐々木盛行著『中林梧竹』と日野俊顕著『梧竹書芸集成』に梧竹使用の印の「印譜」がまとめられていて、その中に見える。)この句意は、『莊子』に基づくものである。

(16) 服部北蓮著『梧竹堂書話講義』は、第46則を「書美の条件」、第48則を「書美に求めるもの」、第49則を「書美の内容的条件」と区別するが、本稿は端的に書美を説明したものと解釈する。

(17) 無限に多様な美を、その「根源的な相違性をもとにして、若干の基本的な型に還元し、分類した」美学上の概念。(有田光甫「書の美の類型——優美と崇高」、収『書の表現構造』1985 書的美研究会)

(18)『書道名言辞典』(平成二年、東京書籍) P.257 の、明・項穆著『書法雅言』の句の解説(鷲野正明担当) 参照。

(19) この梧竹の説は、唐・孫過庭の『書譜』に、学書の階程として述べられている所謂「三時三變」説を継承したものである。

○勉之不已、抑有三時。時然一變、極其分矣。至如初學分布、但求平正。既知平正、務追險絕。既能險絕、復歸平正。初謂未及、中則過之。後乃通會。通會之際、人書俱老。

「平正」は平夷端正、「險絕」は險奇超絶の意。「通會」は過・不及を止揚した高次の境地を、「老」は老成円熟、通会の境地に至ってはじめて実現される至高の価値を指示している。

(20) 梧竹は『書譜』の「三時三變」の説を継承して、險奇を止揚した夷正を書美の理想とするが、險奇の書風を、至らざるものとして一概に否定している訳ではない。

○張旭・懷素の書に於ける、猶は兵の奇有るがごとし。變化測る可からず。然れども書法の正に非ざる也。觀る可くして學ぶ可からざる也。恐らくは虎を畫きて成らず、還つて狗に類せん。(10)

「兵之有奇云云」は、『孫子』・勢篇第五の「奇正の説」を念頭においていよう。張旭(生卒年不詳)、懷素(255-755)共に唐代の人。共に狂草を得意とし「張顛素狂」と並称される。「非書法之正也」は、両者の書美を否定している訳ではない。「可觀不可學也」とあるように、学書の対象となる法書としては「正」ではないとするのである。

○韓愈曰く、往時張旭草書を善くす。喜怒窘窮、憂悲愉快、怨恨思慕、酣醉無聊不平、心に動く有れば、必ず草書に於て之を發す。故に旭の字は、變動すること猶ほ鬼神の端倪す可からざるがごとし、と。其れ

此の如くにして後、始めて心藝と稱す可き也。(7)

ここで張旭の書を、「心藝」に位置づけている。心の感動がそのまま書として表現されるものを、梧竹は心藝とし、書の理想としているから、梧竹は張旭の書にあるべき書の一つのすがたを見ていると考えてよい。

梧竹は險奇を内に含んだ高次の夷正の美を書美の理想としているが、夷正を内に含んだ高次の「險奇」の書美も否定していない。

(21) 第49則には「樹々皆秋色、山々唯落暉。書不_レ可_レ不_レ無_レ此枯淡處」とある。

(22) 蘇軾「評韓柳詩」(収『東坡題跋』卷二)からの抜粋。『題跋』(『津逮秘書』本)は「於」を「乎」に、「淡」を「澹」に、「腴」を「膏」に作るが、意味にちがいはない。「腴」は肥えて脂がのっていること。「美」は『説文』に「美、甘也」とある。原義は肥えた大きな羊の肉が美味であること。「腴美」はあふらぎった味わいであり、生命力の充実した美を意味している。

(23) 唐・張懷瓘の「評書藥石論」に、「理須裏之以_二皮肉_一。若露筋骨、是乃病也。豈曰_レ壯哉」(『历代书法论文选』1980 上海書畫出版社)とあり、「皮・肉」と「筋・骨」を対置している。明・何良俊の『四友齋書論』は「唐人の書、歐陽率更は右軍の骨を得、虞永興は其の膚澤を得、褚河南は其の筋を得、李北海は其の肉を得、顔魯公は其の力を得」と言う。「膚澤」は肌つや即ち「皮」。尚、骨・肉に関する歴代の主要な見解が、『書道名言辞典』にとりあげられ、丁寧な解説が施されている。

また、「骨」に関する専論に、河内利治「从南朝到唐代的书品论——关于评论语“骨”的探讨」(『第二届中国书法史论国际研讨会』文物出版社1996.9)がある。

(24) 第46・48・49則のうちから、「枯」「綺」に関連する書美を選ぶと、勁健、樸野、枯淡、老勁等が「枯」に、綺麗、温藉、出色等が「綺」に関連していると思われる。

(25) 王羲之の名にかけて伝えられてきた「題衛夫人筆陣圖後」に「若平直相似、狀如算子、上下方整、前後齊平、此不是書。但得其點畫爾」とある。「算子」は、算木即ち易占に用いる正方柱体の木。算子の如き單調さを避け、字形に活動性をもたらし構成上の工夫が「参差」である。

(26) 「題衛夫人筆陣圖後」に「預想字形大小偃仰平直振動、令筋脈相連意在筆前、然後作字」とある。(註25の引用文がこの文に続く)。章法の重要性を指摘したものである。章法が作書上の一大要件であることは、明・董其昌(1555~1636)が『画禪室隨筆』で「古人論書、以章法爲一大事。蓋所謂行間茂密、是也」と指摘していることから了解される。『書道名言辭典』P.235 参照。

(27) 「筆致の妙」は、第36則にも、
○漢魏の書は、古雅餘り有りて、温藉^{うんせき}足らず。筆致の妙は、當に晉賢を以て第一と爲す。(36)

と見える。「筆致」は筆づかいの趣き・書きぶり。註(40)参照。「妙」はすばらしさ・靈妙さ。「筆致の妙」は書きぶりのすばらしさの意であるが、同時にそこに実現される靈妙なる書美をも意味する。

(28) 陳延祐著、成家徹郎訳『書的美字』(東京書籍 1992) P.201~202
「書芸術もこの道理に順う。各筆画には陰と陽の別がある。横画は上が陽で下が陰、豎画は左側が陽で右側が陰である。一筆一画、陰陽呼応して美を求める。結字(字の構造)の場合は、上は下を覆い、下は上をささえる。そして互いに引き立て合い邪魔をしない。このように陰と陽

によって成り立つから生動活発な姿態をそなえる。章法においてもやはり前後の呼応、左右の譲り合い、虚実の処理が適切であることが要求される。」(P.203)。この文は、ほぼそのまま第50則の解説となっている。

(29) 「様」は字様(字体とはほぼ同義)とも解釈されうるが、とらない。

(30) 文脈から注意深くその意味を汲みとらねばならないが、『書話』の體・様・結構・點畫等の語は、書美の形式的側面を指示している。

(31) 「心藝」と「腕指の巧」とのちがいを、第8則は次のように述べる。

○指、筆を轉ずる者は下なり。腕、筆を轉ずる者は上なり。未だ心、筆を轉ずる者に如かざる也。指、筆を轉ずる者は、指端の藝に過ぎざる也。腕、筆を轉ずる者は進めり。然れども猶ほ腕頭の藝のみ。心、筆を轉じて、然る後に始めて心藝と稱す可き也。(8)

用筆に即して「心藝」と「腕指の巧」とのちがいを述べている。宋・黄山谷「題降本法帖」の「心能轉腕、手能轉筆。書字便如人意。古人工書、無它異。但能用筆耳」(『山谷題跋』卷四)や、唐・錢惟治(996~1064)の「心能御手、手能御筆、則法存乎其中矣」(宋・朱長文『續書斷』下、収『中國書論大系』第四卷、二玄社 P.502)等の説の延長上にある見解である。

(32) 「墨猪」は、衛夫人(272~349)の作として伝えられてきた『筆陣圖』に「善筆力者多骨、不善筆力者多肉。多骨微肉者、謂之筋骨、多肉微骨者、謂之墨猪。多力豐筋者聖、無力無筋者病」とある。

「死蛇」に関しては、唐・懷素の「自叙帖」に「奔蛇走兔勢入、驟雨施風聲滿堂」、唐・陸羽の「釋懷素與顏真卿論草書」に「飛鳥出林、驚蛇入草」等(『書道名言辭典』P.384, 386 参照)、痛快な筆勢を比況する語として「奔蛇」「驚蛇」が用いられているから、「死蛇」は筆勢乏し

く生氣の感じられない点画を意味している。

(33) 既引第50則に明らかな如く、造形上の工夫を、梧竹は軽視していないことを、改めて注意しておきたい。梧竹ほど文字の造形、章法に工夫を重ねた書人はいないと言っても過言ではないであろう。佐々木盛行は『中林梧竹の実証的研究』下に、造字の工夫を示す梧竹の手控の写真を載せ、次のように指摘している。「梧竹の『手控帳』を見ると、写真でも紹介の通り、一字を幾通りにも字形を変えている。偏旁にも『正』と『奇』ありて、造字の工夫がなされている。語意、詩意、文意にそくした用字に、一字たりとも忽せにしない研究態度が偲ばれる。」(196)

また、すぐれた評論活動を展開している石川九楊は、梧竹の書の水準を論じて次のように言う。「中林梧竹の書は今なお、魅力に満ち溢れている。まず、その多彩、多様さは、近代随一と言っても言いすぎではない。……」(『書の終焉』1990 同朋社、P. 73)。「いずれの書にも、張りつめた書線、工まれた造形、緊張する紙面が隠れていて、この点において中林梧竹の書は同時代の書家達の水準をはるかに遠くまで抜ん出ていると言つてよいだろう。」(同、P. 74~75)。適評と言えよう。

(34) 簡便には『書道名言辞典』等参照。尚、第31則の「左太冲」は謝靈運の誤り。梧竹の記憶違いであろう。引用句は「述祖德詩」(『文選』第十九卷にとられている)。中の句。(胡家景宋刊本『文選』は「自我」にくる。

(35) 「品致」という語は諸橋『大漢和辞典』(大修館書店)にも見えない。あるいは梧竹の造語であろう。「品」はしな・がらの意から、品位・品格——他のものとの比較において、そのものが占める等級・位格——を意味する。「致」は趣き・風韻。従つて「品致」は、品位ある作品がそなえ

ているすぐれた趣き・風韻の意となり、「風神」と同じ内容を意味していると理解される。

(36) 「状貌顯而易明、風神隱而難辨。有若賢才君子立行立言。言則可知、行不可見。自非冥心元照、閉目深視、則識不盡矣。可以心契、非可言宣。」(『文字論』、収『中國書論大系』第二卷唐1、二玄社 P. 222)

(37) 「風神」はもと、「王衍、字夷甫、神情明秀、風姿詳雅」(『晉書』・王衍伝)、「楷、風神高邁、容姿俊爽」(同・裴楷伝)等、六朝時代の人物評に多見する語で、風姿神情、風采精神等の略。風姿(外面)と精神(内面)の意から、風姿にあらわれる高い精神、人品、人から等の意となる。これがやがて藝術方面に転用され、すぐれた作品の有する高い精神的な風趣を示す評語となった。『書道名言辞典』P. 115 ~ 117 の、西林昭一担当の解説参照。

(38) 姜夔は「字書全以風神超邁爲主。」(『續書譜』・「臨」と、書が風神の美の表現であるべきことを強調する。この点においても、梧竹の風神論との密接な関係が認められる。

(39) 「正氣」の内容——梧竹はこの語にどのような内容をこめて用いたか——の検討は、「存心」・「鍊心」との関連において、別稿で果したい。

(40) 「筆致」は、点画の姿態や字体結構の動きのなから感じ取られる情緒・氣韻・風格や書法などをさし、書境が条件反射して書技を通じて実現される書きぶりをいう。(『書道基本用語辞典』、中教出版社、P. 776)

(41) 心と筆(手)との問題は、中国の書論史に於て、常に論究されてきた問題である。孫過庭は「心不厭精、手不忘熟(熟)。若運用盡於精熟、規矩闔於臂襟、自然容與徘徊、意先筆後、蕭灑流落、翰逸神飛」

『書譜』と言う。「正氣充而後筆勢全」は、梧竹の立場から、『書譜』の「意先筆後」の条件として「正氣充」を提示したものとみることも出来る。

(42) 日野俊顕は、一解として遠勢を「空中擲筆」で説明し、「無限の遠方から来り、無限の彼方に去る、そのような勢い」とする。(梧竹堂書話講義)。また、川谷尚亭の「書道講話」に、次の如き指摘を見る。

「鳴鶴先生が私に下された手紙の中に次の様なことを書いてある。氣脈貫通の方法をいったものともいへよう。

『書法の要は氣を以て筆を率ゆるにあり。篆隸楷行草皆然り。潘孺初曰く。遠勢あれば筆活動すること龍蛇の如く之無ければ筆死す。遠勢とは筆に氣を以て之を率ゆるの謂なり。所謂一氣貫注是なり。孺初が遠勢の説實に妙なり』

遠勢といひ、氣を以て之を率ゆるといひ、一氣貫注といひ、いひ方をかへてあるが氣脈の通る方法をいったものである。……」(手島右卿編『尚亭先生書話集』・「氣脈について」P.172 上野書店 昭和五十七年)

潘孺初は潘存(1830—1890)。梧竹は明治十五年(1882)十月(梧竹56歳)、清国に渡り、同十七年四月に帰国するが、その間、北京滞在中に直接潘存の教えを受けた。(佐々木盛行著『中林梧竹』P.30参照)。他方、日下部鳴鶴が、巖谷一六、松田雪柯と共に長崎で教えを受けた楊守敬も、潘存に師事した人である。鳴鶴が尚亭に紹介した潘存の説は、楊守敬から教示されたものと想像される。「一氣貫注」が鳴鶴の「遠勢」理解であるが、梧竹との間に多少の理解の差があるように思われる。

(43) 南齊の謝赫「古画品録」や、唐・張彦遠の「論画六法」で提示された藝術理念。福永光司著『芸術論集』(朝日新聞社、中国文明選14、昭和四

十六年) 参照。

(44) 第12則に「無感於中而書。故字無神情之寓」。苟無神情之寓、則與鉛版石印何選哉。雖工不足稱也」とある。「神情」が文字に「寓(やどる)」ことによって餘韻が生ずる。「神情之寓」も書美のレヴェルの事柄である。

(45) 「俗の峻拒」の問題は、「C」・第29則の「鍊心」の中核にある課題であったと、私はとらえている。脱俗ないしは超俗は、梧竹にとって風神の美の絶対的な主體的要件であったと言えよう。梧竹の参禅もこの脱俗・超俗との関係において考察すべきであると思う。

尚、蘇軾の「緑筠軒詩」に、「可使食無肉、不可居無竹。無肉令人瘦、無竹令人俗。人瘦尚可肥、士俗不可醫」とあるように、俗の否定が、東洋的文人精神の中核にある。南宋・姜夔の『續書譜』・「總論」に「大低下筆之際、盡倣古人、則少神氣。專務遒勁、則俗病不除。所貴熟習兼通、心手相應、斯爲妙矣」と言う。『書話』に見る梧竹の書の理念も亦た、この姜夔の説と軌を一にするものである。

(本学助教授・中国文学)